anxa
86-B
23751

El Greco

Bound 1925. Two Tercentenary publications.

PARKER & SON,
English & Foreign Booksellers
27, Broad Street, OXFORD.

Miss K. Watershouse

SK Warehouse

El Arte Antiguo y el Greco

3/-

IMPRENTA DE SAN FRANCISCO DE SALES. BOLA, 8.-MADRID

See latter half of BK.

El Arte Antiguo y el Greco

POR

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

DE LAS REALES ACADEMIAS DE LA HISTORIA Y DE BELLAS ARTES,
CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL, DIRECTOR
DEL MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS

ILUSTRADO CON 8 LÁMINAS
EN FOTOTIPIA

MADRID
Fototipia de Hauser y Menet
30, BALLESTA, 30
1915

DOMENICO THEOTOCOPULI detto IL GRECO. — Toledo.
New York, Raccolta Havemeyer.

Il Laocoonte - Pinacoteca di Monaco.

Nel terzo centenario del Greco.

In questo mese la Spagna commemora con una singolare devozione affettuosa questo figlio suo che oggi soltanto comincia a svelarsi in tutta la ricchezza inesauribile dello spirito audace e austero: e per questo noi abbiamo desiderato che uno spagnuolo appunto lo ricordasse oggi in queste nostre pagine. Nè confessore più certo di Unamuno nè testimone più autorevole di quella rinnovata e ideal fede nazionale che anche nella commemorazione del Greco ha oggi manifestato, poteva desiderare la Spagna.

Ma se con ragione il Theotocopuli s'ha da considerare primamente nella storia spagnuola, noi non vogliamo però rinunciare a considerarlo anche — e molto — nella storia italiana. E non solo perchè gli spagnuoli lo dicono *El Greco* e non *El Griego,* nè solo perchè di sul Tintoretto egli si è educato e di su Tiziano e di su Michelangelo e di su tant'altri maestri italiani che egli sul principio, certo poco utilmente, imitò: ma proprio perchè come noi lo vediamo in Italia educarsi, lo vediamo anche nell'Italia storicamente concludersi, continuare. E l'indagine di questo sarà utile non solo per un più profondo esame del nostro spirito nazionale, ma anche per una più ricca conoscenza e una più integrale valutazione dell'arte del Greco. Il quale se oggi è in tanta fama, non vi è giunto però davvero per mancati contrasti e discordie, e non è ancora nell'unanime ossequio dell'ultimo riconoscimento.

* * *

Mentre Cossío preparava il suo libro rivelatore del Greco, Manet portava dalla Spagna a Parigi l'entusiasmo più vigoroso per questo artista ignoto. E il libro di Cossío — ignoto ancora a tanti studiosi d'arte, e per la generale ignoranza che s'usa avere delle cose spagnuole, e per l'originale difficoltà del suo stile — permetteva a quei pochi che lo sapevano leggere in silenzio, di rifar per conto loro, plagiando, la scoperta del pittore spagnuolo: e l'entusiasmo di Manet fecondava audacie sincere di nuovi spiriti e mode di presunta originalità. Duret, Astruc raccoglievano i quadri del

Greco. Millet ne possedeva uno, che poi ebbe Degas. Oggi Meier Graefe deve studiare il Greco per studiare Cézanne e gli

S. Pietro - Escorial. (Fot. Anderson).

impressionisti francesi. E il Kehrer nel suo recentissimo volume sul Greco deve ricordare Marées dopo l'*Apocalissi* e il *Laocoonte*. E Zuloaga che possiede del Greco bellissime opere, se ne vanta anche spiritual erede.

Così i collezionisti americani ne trasportano oltre mare, a prezzi di puntiglio, le opere.

Ma il salto dalla Spagna più fervidamente e austeramente religiosa di quattrocento anni sono, agli studî d'oggi di Montmartre non è stato un salto agevole: e anche il Greco n'ha patito. Nè solo perchè gli si son mosse naturalmente contro tutte le antipatie ch'eran già vive contro quest'ultimi impressionisti — chè il male non sarebbe poi stato grave — ma perchè questo ha servito alla creazione d'una falsa, non storica immagine del pittore spagnuolo.

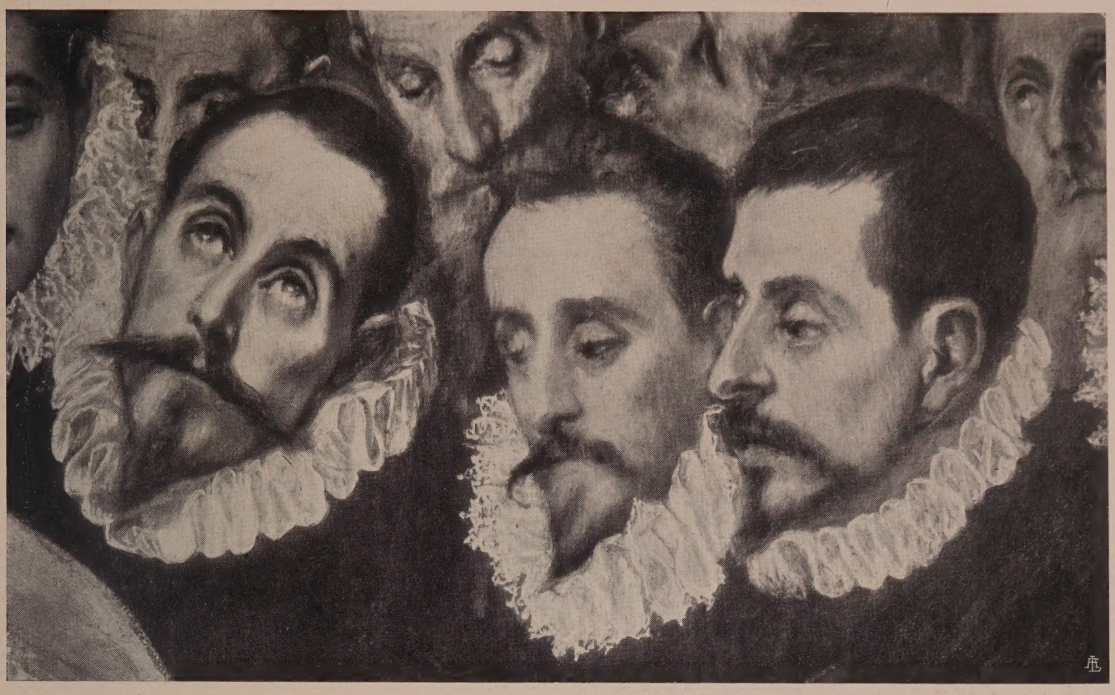
Ora è tempo di dire che questa sua modernità esasperante non ha servito solo ad insegnare qualche cosa d'inatteso agli impressionisti parigini, e non è stata per tre secoli sterile o stranamente isolata. Già il Meier Graefe ha tentato di definirlo per un barocco, quando per barocco non s'intenda un'etichetta convenzionale d'un certo periodo dell'arte, nè un qualche motivo ornamentale utile per costruttori e imbianchini e falegnami, e capace, al più, a fornire alla nostra epoca una delle numerose maschere necessarie a' suoi travestimenti.

C'è per il Sei e per il Settecento della storia italiana un ricchissimo muoversi di spiriti che possono bene — e più a ragione di tanti artisti d'oggi — vantarsi eredi del Greco. Eredi, o tali compagni d'audacie e preannunciatori, che sintetisti dell'attuali disinvolture possono imparare dal Carpioni una ben salda onestà di precursore, che paesisti d'oggi innanzi a così vere impressioni di paese, a così esatte e vive sensazioni di cieli e di luci quali il Magnasco, lo Zeiss hanno saputo fermare, possono meravigliarsi. È specialmente quel movimento veneto che con Sebastiano Ricci uscì dal Magnasco, e che se sta vicino per tempo e luogo a quello tiepolesco non ne teme il confronto perchè ha anche più sottile e acuta conoscenza di vero, perchè ha certo più ansiosa e inquieta profondità spirituale.

Quel che c'è di vicino tra il Greco e il Magnasco s'è già accennato più d'una volta, e lo spiegherà Gustavo Botta studiando tra poco il Magnasco in queste nostre pagine. Ora tutto questo s'ha da intendere non solo in vicinanze curiose o in efficacie casuali ma nella più piena e viva integrità della storia.

Quando avremo conosciuta tutta questa parte così viva del Sei e del Settecento italiano: quando la nostra storia nazionale potrà cominciare finalmente ad essere scritta: allora potremo anche commemorare italianamente il Greco.

LA *RASSEGNA D'ARTE*.



Particolare del Sotterramento del Conte d'Orgaz. (Fot. Anderson).

IL GRECO.

Fu un greco, insulare, di Creta, Domenico Theotocopuli, quegli che, essendo venuto a Toledo, dopo esser passato traverso le scuole pittoriche di Roma e di Venezia, ottenne d'integrare il proprio spirito con quello del paesaggio e della vita paesana in mezzo ai quali egli visse, in modo da rendere, meglio che ogni altro, la espressione pittoresca e grafica dell'anima castigliana, e da riuscire, coi suoi pennelli, il rivelatore del nostro naturalismo spirituale.

Dico naturalismo spirituale e non realismo idealista. L'anima castigliana, l'anima di don Chisciotte e dei nostri mistici, non è, in effetto, idealista, ma spiritualista. L'idealismo esprime una relazione con l'idea, con la specie o forma, ed ha, può dirsi, alcunchè di razionale e di matematico; mentre lo spiritualismo significa relazione con lo spirito, col contenuto o materia, nella sua maggior parte irrazionale o sentimentale, della coscienza.

L'idea è forma ed è socialmente, collettivamente e perfettamente comunicabile, mentre che lo spirito è, in certo senso aristotelico, materia, ed è individuale, e, nella maggior sua parte, incomunicabile. L'ideale umano si compie nella vita terrena, è l'archetipo dell'uomo, qualche cosa come il super-uomo, l'*Übermensch* di Nietzsche, è Cristo sulla terra; mentre invece la spiritualità umana tiene lo sguardo fiso in cielo, nell'altra vita, in Cristo morto e risuscitato. L'idealismo è di questo mondo, è pagano, è platonico, è rinascentista. Il nostro spiritualismo castigliano fu mistico, di altro mondo e medioevale. C'è un gran fondo di vero in quanto ora si dice, che cioè la Spagna non entrò nel Rinascimento, ma vi passò attraverso senza lasciarsi contaminare dal suo paganesimo e dal suo razionalismo.

Ed il Greco, che venne alla nostra Castiglia medioevale del secolo XVI, avendo percorsa l'Italia del Rinascimento, sentì come l'idealismo italiano si soffocava qui, sotto lo spiritualismo castigliano dell'austera Toledo. Venne forse per cercare l'Escorial, dove intendeva lavorare, e trovò la nostra anima. Dalle prime opere venetoromane va passando a quelle genuinamente castigliane, ossia spiritualiste, d'uno spiritualismo concentrato, violento e tormentoso, come si vede nel *San Maurizio* e nel *Seppellimento del conte di Orgaz*.

Non è già il soffio paganeggiante del Rinascimento italiano, la esplosione di vita a modo del Giorgione, la *joie de vivre*, e

Il Grande Inquisitore Fernando Niño De Guevara.
Raccolta Havemeyer a New York.

neppure il temperamento del Tiziano, nè la violenza michelangiolesca, violenza di vita e di muscoli, ma è l'austero e triste raccoglimento dello spirito di Castilla che vuol uscire dal corpo per salire al cielo. Le anime dei personaggi che dipinse il Greco, di quegli uomini asciutti e resistenti, che paiono fatti di sarmenti — come diceva di S. Pietro Alcántara Santa Teresa — sembrano voler salire dagli allungati corpi.

Il San Maurizio, che si vede nelle sale capitolari dell' Escorial, non poggia in terra i suoi piedi, ma pare fluttuare su di essa o elevarsi. E li illumina una fantastica luce di sogno, o forse un bagliore di incubo.

Tali personaggi vivono astratti, riconcentrati. I cavalieri che presenziano il seppellimento del conte di Orgaz, e le cui teste ci si offrono come in rosario, distaccandosi dal nero degli abiti e dello sfondo, stanno uniti, contigui, ma non comunicano fra di loro, non formano società. Non si uniscono gli uni cogli altri, ma li allaccia tutti insieme Iddio. Sembrano congiunti ma perchè dipendono tutti dalla stessa morte — di cui è espressione il conte — e dallo stesso cielo che si apre sul loro capo.

E questo stesso cielo è un cielo illuminato da luce di tempesta, da luce di lampi. Se il lampo durasse un poco ci darebbe una visione luminosa come quella dei quadri del Greco. Quel cielo ha per nubi dei profondi abissi. Sono nubi burrascose con una materiale e tangibile realtà, come le dirute catene montagnose di Castiglia. I monti di Toledo non sono di maggior rilievo.

Il Greco comprese profondamente il senso che si esprime in modo sovrano dal dramma di Calderón « La vita è un sogno », e con questo dramma, più che col « Chisciotte » — come ha fatto il Cossío nella sua eccellente opera « Il Greco », la migliore che su questo argomento io conosca — col dramma calderoniano io comparerei il *Seppellimento del conte di Orgaz*. E per chi comprende o sente che la vita è sogno, col cancellare le frontiere fra il sogno e la veglia, il sogno si fa cosa viva. E così il Greco, che sognò la vita, visse dei suoi stessi sogni.

Alquanto concettistica potrà sembrare quest'ultima espressione, ma che cosa, se non il concettismo, insieme col fratel gemello il gongorismo, noi non vediamo nei

Il sotterramento del Conte d'Orgaz. - Chiesa di San Tomè a Toledo. (Fot. Anderson).

quadri del Greco? La pittura del Greco è concettistica alcune volte, gongoresca altre. La parte inferiore, terrena, del *Seppellimento,* è concettistica come lo sono i nostri mistici; la parte superiore, celestiale, è gongoresca.

I quadri del Greco ci paiono visioni, sogni del naturale, più che copie o traduzioni di esso. Il che non è negare loro naturalezza, ma tutto il contrario. Forse è negar loro la realtà. Perchè il sogno è naturale, naturalissimo, ma è giusto soggiungere che, in un certo senso, non è reale. Ecco perchè ho chiamato quello del Greco, oltrechè spiritualista e non idealista, naturalismo e non realismo. Il reale dice all'ideale, la realtà all'idea; il naturale dice allo spirituale, la natura allo spirito. I quadri

Il martirio di San Maurizio. - Escorial. (Fot. Anderson).

del Greco ci presentano, più che idee, prototipi o archetipi, incarnati in realtà, in casi concreti, spiriti incarnati in nature ben vive sì, ma sognate.

E fu lo spirito di quel greco così profondamente naturalizzato castigliano, perfino nelle caratteristiche specifiche e locali. Cervantes e Velasquez si elevano sul castiglianismo ed assurgono ad un valore universale ed umano per il loro umorismo. Nel « Chisciotte » e nei quadri del Velasquez soffia un realismo umoristico, rinascentista. Da quelli del Greco, no. Non v'è in questi neppure il sorriso. Non v'è neppure il mistico sorriso che traspare dalle parole che rivolge a Gesù la contemporanea del Greco, Santa Teresa. E così ci appare il Greco, il cretese, più specificatamente ed esclusivamente castigliano che altri spiriti del suo tempo, castigliani di nascita, di vita e di costumi, ma che seppero giungere soltanto al comune umano.

Quegli uomini che dipinse il Greco, *incastellati* in se stessi, severi e rigidi, sembrano dire col nostro fra' Juan de los Angeles: « Io per il Signore ed il Signore per me, e non altro al mondo! » Nè la luce che li illumina pare di questo mondo, ma venire, senza riflesso alcuno, direttamente dal cielo. Ed essi, quegli uomini, si tormentano e ritornano dentro di sè, e si allungano, e sperano di salire al cielo, nè importa ad essi alcun che delle cose di questo mondo. Sembrano conversare con sè stessi quando conversano, molto tranquillamente, senza paure. Tutta la loro espressione, tutta la lor vita sta raccolta nell'interiore e l'usano in un dialogo — meglio, in un monologo — col loro Dio. San Maurizio appena ode quelli che gli parlano. I cavalieri del *Seppellimento* stanno silenziosi, silenziosi come il conte di Orgaz che dovrà essere inumato. Solo parlano le mani.

Perchè sono ciò che più parla nel Greco: le mani ch'egli dipinse. Mani che parlano tanto come parlarono le sue istesse. Il Greco è uno di quelli che c'insegna la nobile lezione che le mani, tanto o più della lin-

gua, hanno dato all'uomo, e ci ricorda quell'energica apostrofe dell'antico nostro *Poema de mio Cid:*

« ¿lengua sin manos, cuemo osas fablar? »

Parlano le mani alate che dipinse il Greco. Le si possono chiamare « alate », come chiama Omero la parola. E bisogna udirle, quelle alate mani, o posate sul petto dei cavalieri o dei santi, o volteggiando in fantastici scorci. Ce n'è una, sopratutte, che pare una colomba mistica, apportatrice del segreto della morte. È quella mano che sembra esser d'uno dei cavalieri del *Seppellimento,* ed appare in esso, sorgendo, cinta in un polsino di trine, di fra le tenebre, fra Santo Stefano e Sant'Agostino, sopra il cadavere del conte di Orgaz, come a salutarlo nella sua dipartita da questo mondo.

Pure le mani, le colpevoli del peccato originale, quelle che colsero il frutto dall'albero della scienza del bene e del male e fecero per quell'atto il progresso e la coltura, pure le mani sembrano nel Greco voler uscire da questo mondo, salire volando al cielo e quivi, giunte e tese a modo di orazione, indirizzarsi a Dio. E di queste mani gloriose ve n'ha anche nei cieli del Greco. E v'hanno piedi che sfiorano e sono come fiamme. E molte delle carni ignude che dipinse il Greco paiono fiamme. Dentro di esse ardevano consumandosi, spiriti di fuoco. Tutto questo è espresso con colori, che si è inteso chiamar freddi, non so perchè. C'è fuoco rosso e c'è color ciliegia, e azzurro e bianco. Ed è perchè il fuoco che esprimeva il Greco non è quello di certe gote accese nel desiderio della vita che passa e dell'amore che la genera, ma è altro fuoco, fuoco del Purgatorio. Come le fiamme di tal fuoco brillano e si ritorcono i suoi personaggi ignudi.

Molte volte ho avuto occasione di far notare che in letteratura si chiama freddo ciò che è secco, come se non vi fosse altro calore che quello che chiamarono calore umido gli antichi. Tanto convenzionale è questa designazione del colore freddo e caldo! Può esservi maggior calore interno di quello espresso dagli azzurri e dai carminî del Greco? E quei suoi grigi cinerognoli non ricordano il grigio della cenere a che si riducono le particelle d'una fiamma e quello delle nubi dopo che s'è spenta

Il San Maurizio. - Raccolta van Horne a Montréal. (Fot. Schmidt).

la folgore? Ed i violenti contrasti del Greco, quel forte chiaroscuro, riflesso della violenza dei contrasti della pianura castigliana, non sono forse lo specchio di una terra incendiata?

Attrae poi la purezza dei colori del Greco: « luci più di luna che di sole », dice Cossìo parlando di quelle dello *Spoglio*. Luci di lampo, io direi.

La Pentecoste. - Museo del Prado a Madrid.

* * *

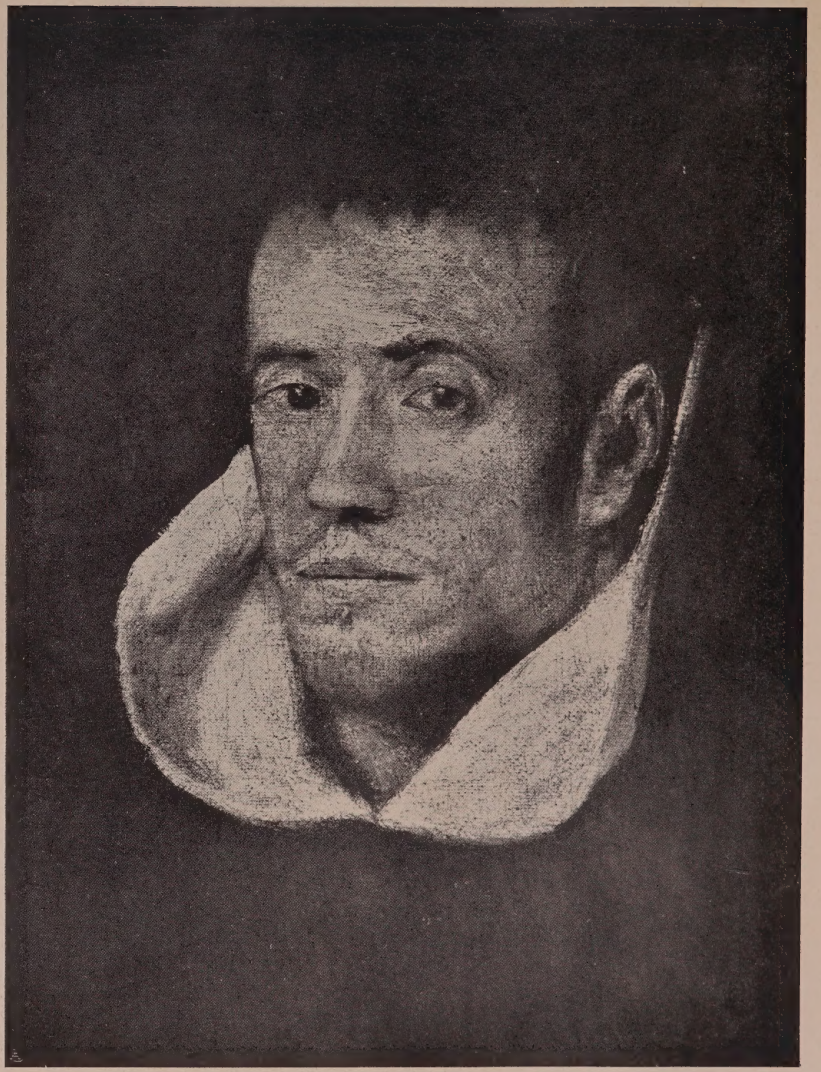
Del paesaggio può dirsi che il principale nel Greco è quello dei suoi cieli. Suoi paesaggi sono i celesti; quei cieli di montagna rude, burrascosi ed accumulati. Vedendoli mi sono ricordato molte volte di una espressione che udii da un giovane artista francese, che veniva in Ispagna precisamente a vedere ed a ricercare dei Greco. Venendosene da Medinaceli, parlando del paesaggio di quella regione, mi disse: « *C'est un paysage planetaire!* » Gli era sembrato un paesaggio della luna o di altro mondo, un paesaggio di una terra dove la vita è sogno e gli spiriti abbandonano il corpo.

Il Greco era passato per l'Italia, per l'Italia del Rinascimento, prima di giungere alla nostra Spagna di Filippo II, e quel greco si assimilò la nostra patria come non seppero assimilarsela pittori stranieri, quali A. Moro, L. Giordano e Tiepolo, che di qui passarono e qui risiedettero. Una delle cose che più rivelano questa spagnolizzazione, o meglio, questa castiglianizzazione del Greco, chiaramente appare nei Santi Francesco ch'egli dipinse. Il San Francesco del Greco non è l'italiano, quello del secolo XIII, non è il poverello di Assisi che andava per i campi fioriti e fra la gente semplice, cantando il fratello Sole e la sorella Acqua e predicando agli uccelli. Il San Francesco del Greco è castigliano e del secolo XVI; è piuttosto un San Giovanni della Croce o meglio un San Pietro di Alcàntara. La cocolla gli serve per appartarsi dal mondo.

È certamente degno di studio il fatto che vi sia stato uno straniero, un greco, il quale scoprì l'anima castigliana ai castigliani, che fino allora erano andati in cerca di sè stessi senza incontrarsi, attraverso le imitazioni dei fiamminghi e degli italiani. Però questo è un fenomeno che si ripete nella storia dell'arte come in quella della letteratura.

Come risposero gli spagnoli a questa scoperta? Come risponde quasi sempre un popolo al quale si ponga improvvisamente dinanzi agli occhi uno specchio. Si sente attratto e respinto nello stesso tempo. — « Ma io son questo? » — si chiede. Tien conto dei convenzionali ritratti coi quali fino allora l'avevano rappresentato, ma non di meno sente dentro di sè che la verità, e con la verità la bellezza, è quest'altra. Se il cristallo dello specchio avesse alcuna di quelle curvature che deformano, sebbene con naturalezza, con realtà e secondo legge, l'immagine, egli si afferra a questa circostanza per non voler arrendersi al sentimento della rassomiglianza. Ma che forse la nostra immagine, riflessa in uno specchio concavo o convesso o cilindrico, non è tanto naturale e tanto veritiera come

Un Cavaliere. - Museo del Prado, a Madrid. (Fot. Anderson).



Un Domenicano. - Raccolta Bosch a Madrid.

quella che si riflette in uno piano? E se questo è appannato o reso opaco mentre l'altro è nitido, l'immagine migliore sarà data da quello.

I nostri castigliani, al veder ritrattata la loro anima nei quadri del Greco, fuori delle convenzioni tradizionali, ed all'incontrarsi con quel rude confessore, gridarono

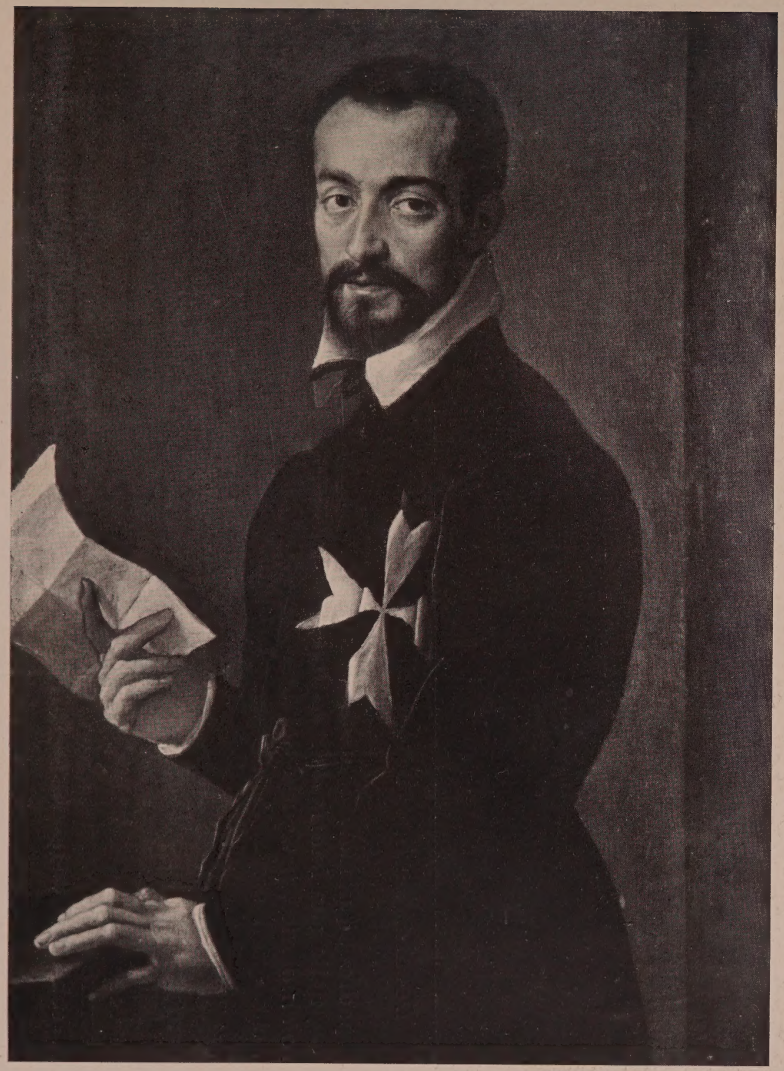
L'Apocalissi - Raccolta Zuloaga a Parigi.

alla stravaganza ed alla follia. Per folle fu tenuto il Greco, ed a ciò senza dubbio contribuì il suo carattere alquanto incontentabile ed altero. Pare che in lui vi fosse alcun che dell'« anima sdegnosa» di Dante ed una profonda conoscenza del valore proprio e della propria opera. Rompeva con la discreta moderazione che aveva imposto Filippo II.

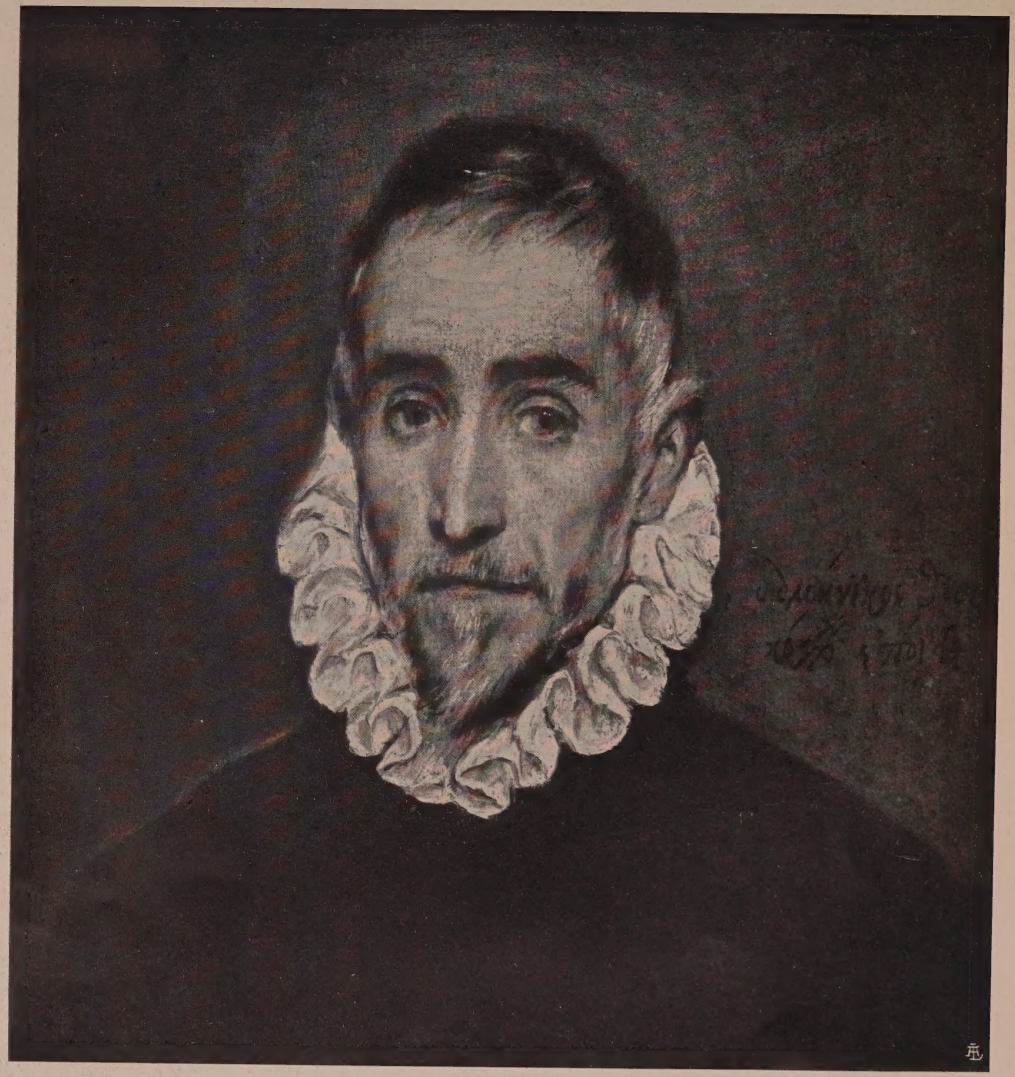
Si dice di certa musica che non si apprende facilmente all'orecchio, e lo stesso deve dirsi della pittura del Greco che non si apprende facilmente e prontamente alla vista, agli occhi: bisogna educar questi organi per quella pittura, o meglio bisogna diseducarli da quell'altra pittura discreta e consueta, che sostituisce il facile convenzionalismo alla realtà. Così, come c'è poesia della quale può dirsi che non consiste se non per un fluir di parole, e nella quale le parole, carne delle idee, si affogano insieme coi sentimenti e con le emozioni, così c'è pittura che non è se non un vuoto chiacchiericcio per la vista, una mera formalità senza fondamento alcuno di realtà eterna.

La natura del Greco, per quanto noi la supponiamo deformata, la natura vista e fatta visibile per lo spirito del Greco, è assai più reale, più nettamente reale, che il realismo di convenzione raggiunto con formule che soddisfano alla pigrizia della folla, per quanto essa sia di appassionati e di artisti. Il Greco aspirò ad eternare il momentaneo, il passeggiero, e questo solo si ottiene dando all'impressione tutto il suo valore. Può dirsi che fu il primo apostolo dell'impressionismo.

E l'impressionismo è naturalista in quanto tenta darci la impressione immediata del naturale — veduto questo attraverso un temperamento umano ed artistico — e non la realtà ottenuta per riflessione e più o meno idealizzata. Le illusioni stesse potranno non essere in certo senso reali, ma



Un Cavaliere di Malta. - Raccolta Blumenthal a New York.



Un Hidalgo. - Museo del Prado a Madrid. (Fot. Anderson).

sono naturali. Ed è che la verità scientifica, reale, ottenuta dalla ragione, non è la verità estetica, immediata o di impressione. Ma le genti abituate dallo studio e dalla riflessione a considerare la verità scientifica e reale, si scandalizzano, quando non hanno educazione estetica, della verità immediata, di impressione o naturale.

L'Orazione nell'Orto - Dalla Cattedrale di Sigüenza.

Barone Herzog. Budapesth.

Il padre Siguenza, contemporaneo del Greco, nella sua *Istoria dell'Ordine di San Gerolamo* dice, parlando del *San Maurizio*, che « non contentò Sua Maestà (Filippo II), non è molto, perchè contenta pochi, sebbene dicano che è di grande arte, che il suo autore molto sa e che si vedono cose eccellenti fatte di sua mano ». In questo brano si vede la lotta del natural istinto estetico contro la sua stessa cattiva educazione. Quel « sebbene dicano che è di grande arte », significa che era di molta e profonda verità naturale, contro la quale si ribellava, non il gusto nativo e spontaneo, ma quello deformato per la consuetudine con una realtà più o meno idealizzata, ma poco naturale.

I quadri del quadro, che paiono, come dissi, presi all'istantanea luce accecante di un lampo, sogliono essere vere istantanee, come quelle che si fanno col magnesio, ma istantanee d'arte e di colore. Coi suoi cosidetti toni freddi non ne vien fuori tuttavia quella fredda sintesi di momenti successivi, che ci offre il realismo del cromo, un realismo di idea. Ed è che l'idea, la forma permanente fuoriuscita dal flutto ondulante del la vita, con l'uccidere l'istantaneità, uccide l'eternità naturale, l'eternità dello spirito. L'eternità dell'idealismo è quella di un triangolo che non vive, non è l'eternità di un'anima che anela a Dio. E la visione dell'idealismo sta anzi lungi dalla visione beatifica, che è visione di carne, visione con occhi di carne resuscitata.

* * *

Pericoloso è sempre applicar categorie artistiche valevoli tanto per la letteratura che per le altre arti, ma pure così voglio permettermi un parallelo fra le nostre opere letterarie e la pittura del Greco, come espressione della nostra coltura. Come due sono le figure che giuocano nella nostra grande epopea romanzesca nazionale del « Chisciotte », e cioè don Chisciotte e Sancio, così due tendenze in mutuo giuoco impellono la nostra vita letteraria. E come don Chisciotte e Sancio, lungi dal contrastarsi si completano a vicenda e si perfezionano, poichè quello ha alcunchè del sanciopancesco, mentre questi, Sancio, ha parecchio di chisciottesco — e più eroismo si suppone in un furbo che si lascia condurre da un folle, che in un folle che si lascia trascinare da un astuto — così queste due tendenze si completano e si perfezionano. L'una, la naturalista, va a finire nel romanzo *picaresco* e poi nella nostra epopea burlesca, il « Chisciotte », e l'altra, la spiritualista, va, per gli *autos* sa-

cramentali, alla nostra drammaturgia ed alla mistica. Ma nel nostro teatro entrano tuttavia elementi romanzeschi e non pochi.

E se con alcuni dei nostri genî letterarî abbiamo da appaiare il Greco, innanzi tutto ciò deve essere con Calderon piuttosto che col Cervantes. I quadri del nostro pittore, più che con le *Novelas ejemplares* e col *Quijote* si allacciano con *La devociòn de la Cruz* o con *La vida es sueño*. Il genio del Greco è — se questa trasposizione di valori della letteratura vale qualche cosa — più drammatico che epico o romanzesco. Il corrispondente del Cervantes nella pittura è piuttosto Velasquez anzichè il Greco. Nei quadri del Velasquez vi hanno non pochi Sancio e baccellieri Carrasco: in quelli del Greco, no. In questi, nei quadri del Greco, tutti sono Sigismondo o altri personaggi calderoniani, invece che dei Chisciotte. Già dissi che nel Greco non appare il triste sorriso cervantesco, il sorriso di un popolo signore che, venuto a meno, si sente schiavo per di dentro. E nulla dico del chiaro sorriso ariostesco, di quello di un popolo servo

(Ahi, serva Italia, di dolore ostello)

che sente libera la propria coscienza e giuoca con la vita e gode di essa. Nel Greco, non il sorriso dell'Ariosto, sorriso del Rinascimento, non quello di Cervantes e di Velasquez, sorriso medioevale che vede da lunge albeggiare per altri paesi la nuova luce. Il Greco è, come Calderón, l'evo medio fra mezzo al Rinascimento. E questo è ciò che ha fatto che non pochi parlino del suo bizantinismo. Bizantinismo che non è se non castigliano puro.

* * *

Queste note non vogliono essere tecniche. Sono piuttosto un saggio di estetica letteraria a proposito del Greco. Chi lo voglia conoscere deve leggere il volume di Manuel B. Cossío: *El Greco*.

MIGUEL DE UNAMUNO.

La Vergine orante. - Raccolta Ehrich a New York.

Tre quadri inediti del Greco.

Offriamo ai lettori della *Rassegna* le riproduzioni di tre opere poco conosciute e, per quanto ci consta, finora affatto inedite, del geniale pittore greco-italiano. La prima di queste (p. 83) si trova nella raccolta del signor George Blumenthal a Nuova York. È il ritratto di un Cavaliere di Malta, di media età, visto a tre quarti di figura e recante sul petto del suo abito nerastro, la bianca croce del suo ordine. La man sinistra appoggiata ad una tavola, egli tiene nella destra una lettera aperta, dalla quale volge momentaneamente lo sguardo verso lo spettatore. Il suo viso aristocratico e sensibile — indice, quale è, d'un temperamento riservato e meditabondo piuttosto che audace — non nasconde una certa velata melanconia, la quale non si trova del resto, in disaccordo coll' intonazione severa ed alquanto triste, ma sempre distinta dell'intero dipinto. Chi fosse il soggetto di questo interessante ritratto non si sa, essendo la tela priva di qualunque indicazione scritta riguardo al suo nome. Senza le audacie della maniera più tarda dell'artista, questo ritratto della raccolta Blumenthal rivela dei meriti tecnici che rimangono, al solito, in gran parte nascosti nella riproduzione fotografica. Le altre due tele (pagine 85 e 86) da noi riprodotte, appartengono ai noti negozianti fratelli Ehrich, anch' essi di Nuova York, e rivelano l'artista nell'ultima fase del suo sviluppo. Tanto dal lato tecnico quanto da quello stilistico, esse cose si discostano assai dal dipinto del signor Blumenthal. Si tratta qui, poi, di soggetti sacri, di due figure della Vergine e di San Giovanni Evangelista, che stavano originariamente, senza dubbio, a destra ed a sinistra d' una terza figura del Salvatore morto.

San Giovanni Evangelista.
Raccolta Ehrich a New York.

Come esemplari della maniera più caratteristica e più ricercata del Greco essi meritano, certamente d'essere meglio conosciuti: specialmente il bellissimo Evangelista.

F. M. PERKINS.

El Arte antiguo y el Greco. [1]

La moderna crítica, al razonar sobre la historia del Arte, ha señalado singulares analogías entre obras producidas en distintos lugares y tiempos. Al observar estos fenómenos que ofrece la producción artística, ocurre pensar que hay lazos misteriosos en el modo de concebir y de expresar las ideas entre sociedades, pueblos y artistas, a quienes separan a veces un mundo de ideas y un espacio grandísimo de tiempo, de siglos, sin que causas históricas conocidas justifiquen tales semejanzas.—Pero es evidente que alguna razón habrá para ello y que esta razón tiene que buscarse, o en origen común de ideas y de formas expresivas o en la repetición de causas que den por resultado un modo de producir semejante. En el primer caso habremos descubierto una ley histórica; en el segundo, un fenómeno natural de la producción humana. En el arte pagano, el arte de la antigüedad, tenemos un ejemplo bien claro de tal fenómeno en ciertas obras del arcaísmo griego, que revelan ser copias libres de obras egipcias y asirias, lo cual es fácilmente explicable porque la Grecia forzosamente hubo de tomar por maestros a pueblos más viejos, que se ofrecían con una civilización, y por tanto un arte, ya formados.

(1) El presente estudio fué expuesto por el autor en conferencia oral, en la serie de las dadas en Toledo para conmemorar el tercer centenario de la muerte del *Greco*, el día 22 de Febrero de 1914; y volvió a exponerlo en la Universidad Central en la cátedra del Sr. Ovejero y por invitación del mismo, con el propio fin.

Del segundo caso, es elocuente ejemplo el arte primitivo cristiano, desarrollado en las catacumbas, que al buscar expresión a sus conceptos místicos, produce imágenes simbólicas como las del Egipto Faraónico.

Estos fenómenos no solamente se ofrecen en la historia general del Arte, sino en la particular de los artistas, e importa, para bien conocerlos, desentrañar, esclarecer la ley o la razón justificativa de ello.

El *Greco*, artista extraño, que, perteneciendo al grupo de los del Renacimiento, enlaza mal con los italianos, porque de ellos se separa en muchos puntos, y enlaza mal con los españoles a pesar de que inicia la escuela propiamente española, ofrece en toda su producción ciertos elementos y rasgos cuyo origen en vano se buscarían en el Arte de su época, siendo menester buscarlos en los de las anteriores, y no en el arte occidental, sino en el oriental. ¡Cosa extraña por cierto, tratándose de uno de los más singulares representantes del Renacimiento, haber de buscar algunos elementos de su filiación en las antiguas artes del Oriente! Un solo hecho parece justificarlo, y es que Domenicos Theotocopoulos (pues tales fueron su nombre y apellido verdaderos) había nacido en Candía, en la isla de Creta, donde sin duda recibió su primera educación artística. Pero aun así y todo es un caso misterioso.

Los modernos investigadores de la vida y de la producción del *Greco*, Madrazo, el alemán Justi, los españoles Sres. Tormo, Sampere y Miquel y Cossío, han señalado, en efecto, ciertas reminiscencias, concomitancias y analogías que los cuadros de pintor tan original ofrecen con obras debidas al arte griego, especialmente al bizantino.

A mi modo de ver, tres son los puntos a que puede reducirse la cuestión, por cuyo esclarecimiento vengo a aportar mi pequeño esfuerzo, con motivo de la celebración del tercer centenario del artista. Esos tres puntos son: la proporción de las figuras, por lo general alargadas; las semejanzas que se advierten entre las obras de antiguos retratistas griegos y el *Greco*, y las reminiscencias bizantinas.

I

En cuanto a la proporción, el privilegio de haberla fijado en la antigua Grecia corresponde a los dorios. Toda la historia del arte griego se encierra en el antagonismo de las dos tendencias: la dórica, que produjo un arte robusto y varonil, y la jónica, graciosa y afeminada. Los artistas dorios, influídos por los principios matemáticos de Pitágoras, de que el número es un principio generador y que su multiplicación produce relaciones armónicas, crearon el orden arquitectónico, fijando por módulo el diámetro de la columna, y en la escultura crearon también un canon. Quien primeramente le fijó en ella, parece haber sido, en el siglo V antes de Jesucristo, el escultor Policleto, jefe de la escuela doria, o sea la argivo-sicionita, contemporáneo de Fidias, jefe de la escuela ática, que corresponde al gusto jónico. Policleto fijó el canon de proporciones teóricamente en un libro y prácticamente en una de sus famosas estatuas, el *Doríforos* o alabardero del rey de Persia. Era una estatua de bronce, y por esto perdida, como muchas otras; pero conocemos por dicha una buena copia antigua, greco-romana, que fué descubierta en la Palestra de Pompeya, y hoy se conserva en el Museo de Nápoles. Policleto estableció como módulo o unidad para la proporción el dedo pulgar, y de ella derivaba el tamaño de los demás dedos de la mano, del antebrazo, del brazo y, en fin, de las demás partes del cuerpo.

Este rigorismo métrico a que Policleto quiso reducir la armonía de las formas para producir la expresión de la belleza, tenía el peligro de que la figura académica así construída produjera un efecto pesado, y esto lo corrigió o atenuó por medio del ritmo de las líneas, buscando en la posición una inflexión elegante.

Reducida esta proporción a los principios hoy corrientes, encontramos que la estatua de Policleto viene a tener en total unas siete veces la altura de la cabeza.

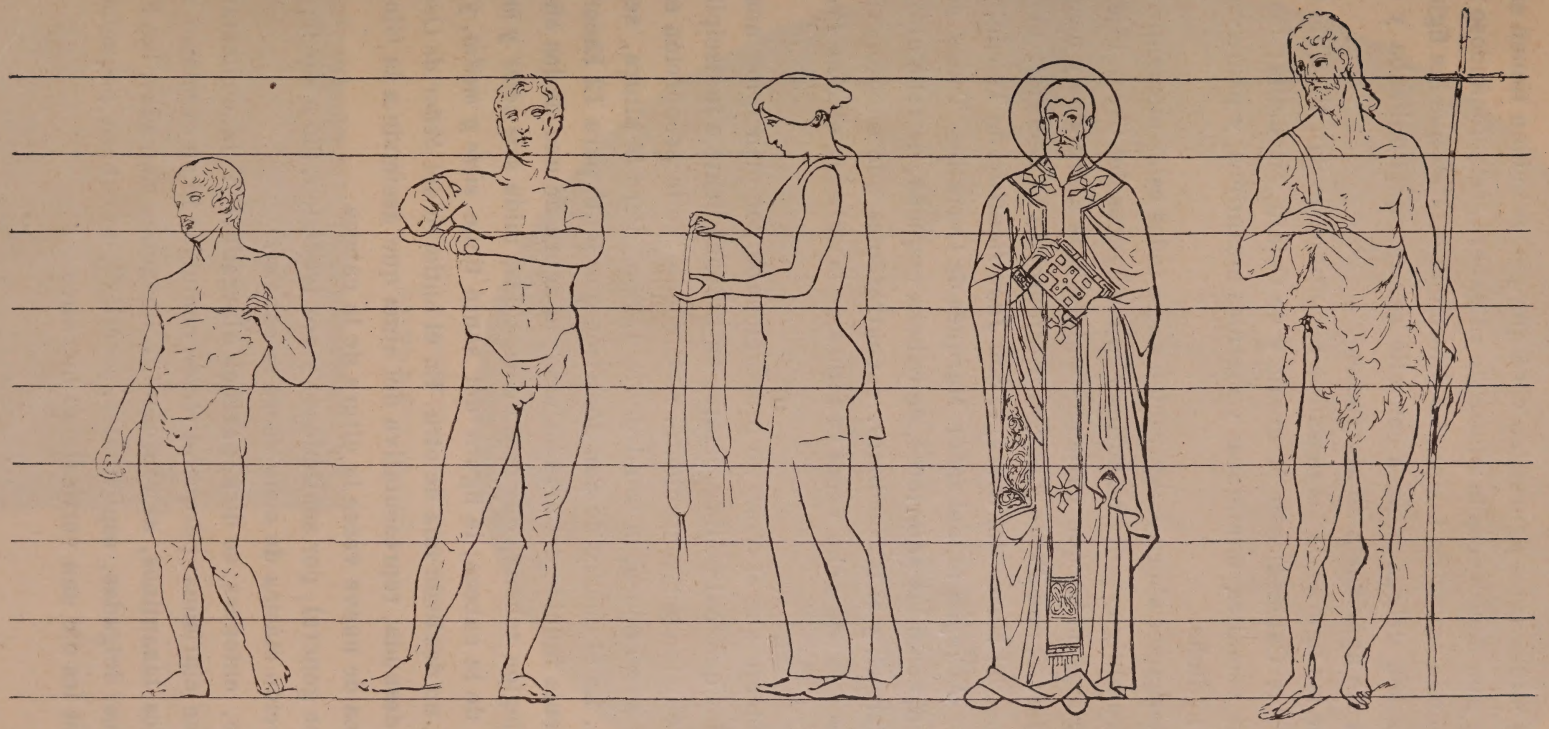
En el siglo IV, otro escultor, jefe de la misma escuela argivo-sicionita, Lisipo, modificó el canon de Policleto, sin duda porque le parecía pesado, y en vez de fijar por módulo el dedo, fijó la cabeza, dando en total a la figura ocho veces la altura de aquélla. Podemos apreciar, si no comprobar esta nueva proporción, en una estatua, copia antigua en mármol del original en bronce de Lisipo y existente

en el Vaticano. Es la estatua llamada del *Apoxiomenos,* o sea el rasurador, pues representa un atleta limpiándose con el estrigilo la grasa que se daban para salir a la arena.

En esta figura se advierte mayor elegancia que en la de Policleto. La cabeza es más pequeña, el torso más fino, las piernas más largas. Sigue siendo ésta como aquella figura un modelo académico; pero el tipo de belleza humano es tanto el de un profesional de la arena cuanto el del efebo griego educado en el gimnasio, y por consiguiente, un tipo general y más exacto. Prueba de ello que esta proporción es la que prevalece en el arte. En la escultura observamos que, sin sujeción rigurosa al canon de Lisipo, en él pueden ser filiadas la mayoría de las estatuas; así, por ejemplo, el Apolo, llamado del *Belvedere* porque se conserva en este departamento del Vaticano, y aun descontando que es copia libre de un bronce de Leocarés, escultor algo anterior a Lisipo; Laoconte, obra de la escuela de Rodas, tiene también cabeza pequeña, fino talle y piernas largas y nerviosas. En la pintura, en las figuras de los vasos griegos, se observa lo mismo. Y aun es de notar que los griegos hayan algunas veces exagerado a sabiendas la proporción, alargando las figuras. Tal es el caso de la de Minerva, en un ánfora panatenaica del Museo Británico, la cual figura mide más de once veces la altura de la cabeza. Ello se explica a mi ver porque el pintor, que la trazó en la época de la decadencia, lo que se propuso fué reproducir el primitivo ídolo de la diosa, el *paladion,* con su vestidura o peplos, que le asemaja a nuestras Vírgenes de aceitera.

Si continuamos repasando la Historia del Arte, encontramos que la proporción clásica a lo Lisipo continuó siéndolo en la Edad Media, en el arte bizantino, que procede directamente del griego antiguo. Véanse las figuras de los mosaicos que revisten y enriquecen los muros y los ábsides de las iglesias bizantinas de Oriente y de Italia: son figuras de cabeza pequeña, de talle corto y de piernas largas; no son figuras graciosas, sino rígidas, porque el arte no se inspira ya en un credo naturalista exaltador de la morbidez de la forma humana, sino en un credo espiritual, completamente contrario; son figuras hieráticas. Parecen, en la mayoría de los casos, figuras alargadas de intento, por el deseo de espiritualizarlas, y se piensa al verlas que su proporción no es la de la figura humana, sino que está exagerada.

ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS PROPORCIONES DEL CUERPO HUMANO



Policleto (siglo V a. de J. C.)
El Doriforos.
Museo de Nápoles.

Lisipo (siglo IV a. de J. C.)
El Apoxiomenos.
Museo del Vaticano.

Figura de un vaso griego del siglo IV a. de J .C. Museo Arqueológico Nacional.

Figura de un mosaico de la Catedral de Cefalú (Sicilia), siglo XII.

Greco.
San Juan Bautista.
Colección del Sr. Marqués de Cerralbo.

Pero si se miden tales figuras, se verá que por lo común tienen siete y media y aun ocho veces la altura de su cabeza, relacionándose por lo tanto con el canon de Lisipo. La diferencia está en que las figuras bizantinas son delgadas, pues con ello se las espiritualizaba y con ello se les dió apariencia de alargadas.

Véanse las figuras de los mosaicos bizantinos de San Vital de Rávena; de las Catedrales de Monreale y de Cefalú, en Sicilia; las de numerosos esmaltes, miniaturas y marfiles bizantinos, y podrá comprobarse lo dicho.

Establezcamos ahora comparación entre todos estos elementos del arte clásico antiguo y del bizantino con las figuras del *Greco*. Fijémonos en algunas de las que parecen también más alargadas y desproporcionadas: el *San Pedro* y el *San Ildefonso*, de El Escorial; el *San Bernardino*, del Museo del *Greco*; el *San Juan Bautista*, de Toledo, y el *San Juan Evangelista*, del señor Marqués de Cerralbo. Todas estas figuras son, como las anteriores, de cabeza pequeña, de talle alto, de piernas largas; y si las medimos, encontraremos que su proporción viene a ser la de ocho veces la altura de la cabeza; el *San Pedro*, algo más.

Es evidente que el *Greco* no proporcionaba por principios académicos, a los que mal podía sujetarse un independiente e indisciplinado como él, sino por sentimiento. Su concepto de la proporción es la corriente en su época, la usual desde Lisipo. Pero la altura, según los casos. En el cuadro de *San Mauricio*, que pintó para El Escorial, cuando venía influído del arte italiano, la figura de uno de los oficiales de la legión tebana, que está de espaldas, mide *seis veces y media* la altura de la cabeza; la figura del santo tiene *siete y media*, y sin embargo, no desdicen una de otra. En el entierro del *Señor de Orgaz*, la figura desnuda, representativa del alma que asciende a la Gloria, mide cerca de nueve veces la altura de la cabeza.

Pero en general, por sentimiento y por tradición, dió a sus figuras la proporción clásica de ocho veces la cabeza.

¿Cómo, entonces, se dirá, parecen alargadas? Y la contestación me parece clarísima: porque el *Greco*, comulgando en el mismo credo que los bizantinos, al representar imágenes sagradas, las hizo, como ellos, delgadas, espirituales, ascéticas, de cabeza pequeña, y como ellos les dió una verticalidad hierática.

Fot. M. Moreno. Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. Desconocido (Fragmento)

MADRID. MUSEO DEL PRADO

RETRATOS DEL OBISPO EUFRASIO Y DE SU ARCHIDIÁCONO

Fragmento de un mosaico del ábside de la catedral de Parenzo. (Istria-Austria-Hungria)

SIGLO VI (?)

Pero ¿hemos de admitir tal parecido como casual? Otros pintores místicos del Renacimiento, en Italia Cimabue, Giotto, Fra Angélico, que son los que más conexión tienen con los bizantinos; Mantegna, Bellini; los pintores contemporáneos del *Greco;* en España, Morales, *el Divino,* ninguno ha usado de ese recurso de adelgazar las figuras por espiritualizarlas. Y pues no hay más antecedente de ello que el de las figuras bizantinas, y Domenicos Theotocopoulos pertenece a una familia bizantina, y en Oriente debió hacer su primer aprendizaje, sin violencia se puede admitir que esa proporción espiritualista de sus figuras la debió al arte bizantino. Un sentimiento particular de la elegancia de la figura humana le indujo a dar esbeltez a los miembros y a hacer las cabezas pequeñas, a veces muy pequeñas.

Esta explicación del alargado de las figuras del *Greco* me parece más lógica que la dada por el médico oculista Dr. Beritens (1), el cual cree ver en ello un producto de cierta enfermedad o defecto constitucional, astigmatismo, que supone padeció el pintor. Me desviaría demasiado de mi tema hacer aquí una refutación de esta hipótesis. Para justificar ciertos rasgos de originalidad del *Greco*, se le ha tenido durante mucho tiempo por loco; ahora se le cree astigmata. De la polémica que pudiera mantenerse sobre este punto es posible resultara que en nada se opone a reconocer el alargamiento y la verticalidad bizantinas en las obras del artista, y su pretendido astigmatismo, cosa independiente de su estilo pictórico. Pero no puedo menos de oponer a la afirmación del Dr. Beritens la siguiente juiciosa observación con que le arguye el R. P. T. Belloso (2):

(1) *Aberraciones del Greco, científicamente consideradas.*—Madrid, 1913.

(2) *Sobre las aberraciones del Greco. Reparos a una conferencia.*—*España y América*, número de 15 de Junio de 1813.

De este tema se ocupó también el Sr. D. Elías Tormo en un artículo titulado *Los médicos y el caso del Greco,* publicado en la revista *Por el Arte*, núm. 3 (Marzo de 1913), haciendo referencia a los del Dr. Beritens y a otros en que se ha considerado al *Greco* como enfermo, de lo que no se muestra convencido. Recientemente, el Dr. Gómez Ocaña, en un discurso académico, contestando al de recepción del Dr. Decref *(Discursos leídos en la Real Academia de Medicina),* celebrada el día 25 de Abril del corriente año, trata del mismo asunto, a propósito de lo que ingeniosamente llama «las bizarrías del *Greco*» (desdibujos anatómicos, desproporciones, etc.), citando las varias opiniones emitidas sobre el particular, entre ellas las del Dr. Márquez *(Esculapio*, 20 de Abril de 1914), que impugna al Dr. Beritens diciendo que no siempre alargó las figuras el *Greco* en sentido vertical, pues hay en ellas ejemplos de agrandamiento en sentido horizontal, y que puede un astigmático dibujar correctamente, según comprobó en su clínica el impugnador. El Dr. Gómez Ocaña

«Teniendo en cuenta que de los mismos ojos se hace uso para ver el objeto y para ver su reproducción en el cuadro conforme se va dibujando, si ésta resultara más alargada, tendría que ser notado por el mismo que dibuja, pues de los mismos ojos se sirve para percibir modelo y reproducción.»

II

Si del examen de la proporción y de la expresión idealista pasamos al del realismo, que se manifiesta, sobre todo, en los retratos, encontraremos que la relación de las cabezas del *Greco,* no ya con las de obras bizantinas, sino con las de ciertos retratos de la antigüedad clásica, es asombrosa. El caso merece particular atención.

Todo el mundo sabe que de las tres grandes artes, aquélla en que singularmente brilló el genio de los antiguos fué la Escultura, y que, acaso por eso, por haber sido la forma plástica el medio de expresión que los antiguos dominaron y sintieron con mayor intensidad, la pintura, o sea el arte del color, no se desarrolló hasta muy tarde, hasta que comenzó la decadencia de la Escultura, e hizo falta, por consiguiente, un nuevo medio de expresión estética. Hasta el siglo IV antes de Jesucristo la pintura fué un medio decorativo, y consistió en dibujos iluminados con colores lisos. A Polignoto, el gran pintor griego del siglo V, se debió acaso el primer intento para hacer de la pintura un arte independiente, por cuanto dió expresión a las figuras, pero debemos pensar que, pues no empleaba más que cuatro colores, negro, blanco, rojo y negro, seguía siendo, como sus antecesores, un dibujante más que un pintor. El paso decisivo le dió en el siglo IV Apolodoro de Atenas, que debió ser un revolucionario del Arte, pues fué el descubridor o inventor de los efectos de claroscuro, del modelado y de los contrastes de luces y sombras por medio del color. Con este artista empieza, pues, la verdadera Pintura. Pero perdidas las obras de esos maestros clásicos y las de los demás famosos pintores griegos, de que nos habla Plinio, la erudición tuvo que contentarse du-

nos parece estar en lo justo cuando dice que en las obras del *Greco* «se nota el predominio de la visión interna», y que por eso, al interpretar el modelo, «rebasa sus líneas anatómicas y le caracteriza por rasgos que no son del cuerpo, sino del espíritu.

rante mucho tiempo, para conocer la pintura antigua, con las decoraciones murales de Roma, Herculano y Pompeya y con los mosaicos.

Hubiéramos desconocido la pintura de caballete de los antiguos si donde menos podía esperarse, en Egipto, no se hubieran descubierto en sepulturas de personajes griegos y romanos sus retratos pintados. Este descubrimiento fué una verdadera revelación. Se sabía que en Alejandría hubo de producirse un verdadero renacimiento de la pintura griega. Ya lo acreditaban algunos mosaicos, sobre todo el magnífico de la batalla entre Alejandro y Darío, que posee el Museo de Nápoles, y que, tanto por su composición como por su colorido, es un verdadero cuadro. Pero no se sospechaba que en un género tan distinto de la pintura heroica o de historia, como es el retrato, los pintores antiguos hubieran cultivado el realismo con tanto espíritu y tal fuerza colorista como demuestran las dichas pinturas que debemos llamar greco-egipcias, aunque corresponden a la época romana, porque pertenecen a una escuela griega, alejandrina, y griegas son las inscripciones que suelen acompañarlas.

Las más de estas pinturas están ejecutadas a la encáustica, otras al temple, sobre tabla de cedro. Hay abundante colección de ellas en el Museo del Cairo; algunas todavía puestas en los cadáveres en el Museo de Alejandría; es colección escogida la de Herr. T. Graf, en Viena, que fué expuesta en París; y por virtud de las excavaciones de Mr. Flinders Petrie se han enriquecido con algunas tablas la Galería Nacional de Londres y otros Museos de Inglaterra; algún que otro ejemplar hay en Atenas, en San Petersburgo, en Florencia, en el Louvre de París. Todos ellos fueron recogidos en cementerios de la región del Fayum, en el Egipto Medio, y se cree corresponden a una época comprendida entre el siglo II y el V de la Era Cristiana, es decir, una época de dominación romana. La presencia de estos retratos en las sepulturas responde a la persistencia de una costumbre egipcia. Sabido es que los antiguos egipcios cubrían el rostro de las momias con caretas fúnebres. En la época clásica a que nos referimos se utilizaron al efecto caretas escultóricas de alabastro, de pasta o de barro, hasta que se introdujo la novedad de sustituir la careta por la tabla pintada, encuadrada por el tocado o sudario. Las tablas pintadas a la encáustica o caústica, pues el procedimiento con-

sistía en la aplicación del color mezclado con cera, en caliente, se distinguen por la brillantez, lo que les da semejanza con las pinturas al óleo. Esta particularidad, unida a la libertad de la factura y al realismo del estilo, da a tales retratos un aspecto moderno y aun modernista, si vale la palabra, que es por lo que tanto han llamado la atención de artistas, críticos y aficionados.

Invariablemente estos retratos representan al personaje en busto y de frente o a tres cuartos. Lo que desde luego impresiona al mirarlos es el acento de vida, la expresión extraordinaria de los ojos grandes, negros, fijos en el espectador con una intensidad pasmosa. Por otra parte nos impresionan también los rasgos personales con que se nos muestran aquellos individuos, hombres, mujeres, jóvenes y viejos, con la huella del vivir, de los trabajos, de las enfermedades o del *taedium vitae*. Pero lo que más nos impresiona es el espíritu, el sér intenso que aquellos ojos y facciones nos revelan. ¡Qué diferencia entre aquellos retratos idealizados de tipo heroico, como las deidades que nos legó la escultura griega, y estos pintados, de tan poderoso realismo y tan fuerte aliento humano! El arte antiguo había cumplido su evolución, el Renacimiento se adelantaba y sólo pudo retrasarlo la Edad Media.—Y como el realismo es potencia creadora de un tipo universal y de todos los tiempos, que es el hombre, nos parece que en esos retratos contemplamos personas del día y lo creeríamos aún más si los trajes y los peinados no nos atestiguaran de las modas romanas.

Por virtud de ese realismo, producido sin artificio, ingenuo, espontáneo, a lo cual contribuyó lo suelto y fácil de la factura, que acaso por razón del procedimiento tiene algo de la de los modernos impresionistas, esas obras despiertan en nosotros el recuerdo de otras semejantes de los pintores de los últimos siglos y aun de algunos contemporáneos. Alguna cabeza de mujer creeríase obra de Goya. Pero cuando tal género de semejanza nos causa vivísima impresión, nos desconcierta y nos pasma, es al poner en parangón las cabezas del Fayum y las del *Greco*. La misma elegancia griega, el mismo noble y delicado sentimiento del eterno modelo humano, la misma huella grave, triste y aun morbosa de la pesadumbre de la vida, como paralelo fiel reflejo de dos épocas sobre las cuales gravitaba el invencible, nostálgico y fatal recuerdo de tiempos de esplen-

RETRATO DE UN CIUDADANO ROMANO
Tabla á la encáustica, del Fayum (Egipto)
pintado hacia el año 120 de J. C.
MUSEO NY CARLSBERG (COPENHAGUE)

Fot. M. Moreno. Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. San Jerónimo (Fragmento)
MADRID. COL. DEL SR. MARQUÉS DE CASTRO SERNA

RETRATO DE UN CIUDADANO ROMANO
Tabla á la encáustica, del Fayum (Egipto)
pintado hacia el año 180 de J. C.
MUSEO DE MANCHESTER (INGLATERRA)

Fot. M. Moreno. Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. Fray Hortensio Felix Paravicino
MADRID, COL. DEL SR. MARQUÉS DE CASA TORRES
0.63 × 0.52

RETRATO DE UNA DAMA ROMANA
Tabla á la encáustica, del Fayum (Egipto)
pintado hacia el año 140 de J. C.
GALERÍA NACIONAL DE LONDRES

Fot. M. Moreno. Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. La Virgen
MADRID, MUSEO DEL PRADO
0.53 × 0.40

RETRATO DE UNA MATRONA ROMANA. Tabla á la encáustica, del Fayum (Egipto), pintado hacia el año 140 de J. C.

MUSEO DE MANCHESTER (INGLATERRA)

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. La Dama de la flor

KEIR (ESCOCIA), MR. A. STIRLING MAXWELL

0.66 × 0.50

dor y de gloria que no habían de volver; el mismo corte alargado del óvalo del rostro y a veces la misma demacración; la misma honda fijeza de la mirada de aquellas grandes y negras pupilas, con idéntico chispazo de vida; el mismo espíritu, en suma, revelador del sér interno, del alma humana, evocado por mágico don del arte de los pinceles.

Ante tan inesperada semejanza, que ya fué advertida por el señor Tormo (1) y avalorada por el Sr. Cossío (2), nos parecen más modernas las tablas del Fayum y más griegas de lo que podríamos pensar las cabezas del *Greco;* y por misterioso enlace a través de los tiempos, éstas se nos muestran como inmediata derivación de aquéllas.

Para mejor manifestar el parecido, fijémonos en algunas obras del *Greco,* por ejemplo, el San Jerónimo, de rostro alargado y luenga barba, del Marqués de Castro-Serna; la cabeza de Fray Hortensio de Paravicino, con su barba a modo de barbuquejo, como usaron los greco-romanos del Egipto, la cual cabeza posee el Marqués de Casa Torres; los varios retratos de nobles caballeros, del Museo del Prado. Pongamos estas cabezas escogidas junto a sus semejantes del Fayum y veremos que el aire de familia es sorprendente.

Si nos fijamos en las cabezas de mujer, la *Virgen* en busto, del Museo del Prado, con sus grandes ojos fijos, y la *Dama de la flor,* de la colección A. Stirling-Maxwell, en Keir (Escocia), y las sometemos a idéntica prueba, recibiremos la misma impresión.

Ante tal resultado ocurre pensar que coincidencia tanta no parece casual, simple resultado de idéntico modo de ver y de sentir el natural en distintos tiempos. Pero si es obvio que el *Greco* no pudo conocer los retratos enterrados en el Fayum, es en cambio evidente que estas pinturas griegas representan una fase de la evolución del Arte, fase que, como todas, no tuvo solución de continuidad, sino que tuvo que eslabonarse con otra, que fué la pintura bizantina. Véase en comprobación y como ejemplo más elocuente, entre los varios que podrían aducirse, un mosaico del ábside de la iglesia de Parenzo, en Istria (Austria-Hungría), en el que se ven dos retratos, el del obispo tracio Eufrasius y el de su archidiácono. Data el mosaico del

(1) *Varios estudios de Arte y Letras: Desarrollo de la Pintura española del siglo XVI.* Conferencias... en 1900.—Madrid, 1903, pág. 190, nota 1.

(2) *El Greco*, pág. 390.

siglo IV, y la inmediata analogía de estos retratos con los del Fayum, que son su antecedente inmediato, salta a la vista, como también su parentesco con los del *Greco.*

De aquí se sigue que el *Greco,* que pudo ver en su patria, en Creta, donde hizo su primer aprendizaje, pinturas griegas del género de las del Fayum, vió de cierto, por lo menos en Italia, donde acabó de formarse, pinturas y mosaicos bizantinos, en los que perdura y se acentúa con el ideal ascético cristiano, aquel realismo ingenuo, aquellos ojos fijos, insinuantes y grandes por donde el nuevo idealismo expresaba y sublimaba la vida del alma.

Véase, pues, cómo esa analogía pictórica, ese aire de familia de los tipos, ese parentesco estético, señalados entre las cabezas del Fayum más las de pinturas y mosaicos bizantinos y las cabezas del *Greco,* no es casual, sino perfectamente explicable, por cuanto determina la filiación artística de un griego de nacimiento, que por ello, mejor que otros, podía sentir aquella tendencia y aceptarla como legítima herencia de sus antepasados.

III

Lo dicho nos trae, como por la mano, a tratar del bizantinismo del *Greco.*

D. Pedro de Madrazo fué el primero en señalarlo en el color (1); Justi (2) lo señaló, refiriéndose a las composiciones; señaláronlo luego el Sr. Tormo, que ve en el *Greco* la resurrección de la Grecia bizantina de la Edad Media (3); el Sr. Sampere y Miquel (4), que se fijó en la técnica, y la ha señalado el Sr. Cossío (5), aunque sin concederle mucho valor.

Realmente el colorido de los cuadros del *Greco,* tan brillante, con esas notas dominantes amarillas, azules, verdes, recuerdan los mosaicos y más aún los esmaltes bizantinos. Las carnes pálidas, las tintas grises, recuerdan, como indica el Sr. Cossío, las pinturas murales

(1) *Almanaque de La Ilustración Española y Americana,* 1880, págs. 23 y 24.

(2) *Domenico Theotocopuli un Kreta,* en la revista *Zeitschrift für Bildende Kunat,* años 1897 y 1898.

(3) *Desarrollo de la pintura española,* pág. 191.

(4) *El Greco,* artículo en *Hispania,* núm. 71.—Enero, 1902.

(5) *El Greco,* págs. 501 a 506.

Fot. Alinari

Jesucristo. Mosaico de la Catedral de Monreale (Sicilia) Siglo XII.

Fot. M. Moreno.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. Jesús bendiciendo

MADRID, DUQUES DE PARCENT

0.72 × 0.54

Lámina 6.ª

Fot. Alinari.

EL PRENDIMIENTO
Mosaico de la Catedral de Monreale
(Sicilia) Siglo XII.

Fot. M. Moreno. Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. El Espolio
CATEDRAL DE TOLEDO
2.85 × 1.73

y las tablas pregiottescas. Acertado estuvo el Sr. Sampere y Miquel en traer a cuento de la técnica del *Greco* el modo de pintar de los cretenses, según lo da a conocer un manuscrito conservado en uno de los monasterios bizantinos del Monte Athos(1), pues sin extremar el juicio comparativo con la técnica del *Greco,* lo cierto es que el contraste de claroscuro de sus figuras responde un poco a la receta o máxima cretense, como también la que dice que para hacer los ojos, «para las pupilas no empleéis mas que negro puro». Esta debió ser la máxima de los pintores realistas del Fayum, cuyo recuerdo hallamos en los retratos del *Greco.*

Pero más visible y más elocuente que la técnica del artista cretense, modificada y avalorada con los preceptos y soltura de los venecianos, es el carácter bizantino de ciertas figuras, singularmente la imagen del Salvador, que recuerdan el Cristo mayestático tan frecuente en los mosaicos de los ábsides de las iglesias.

Compárese cualquiera de estas imágenes con la de «Cristo bendiciendo», del *Greco,* de la colección Iturbe, y se comprenderá que el artista, en esa representación, la más alta de la Iconografía cristiana, se inspira en el sublime concepto que aprendió en su niñez y mantuvieron las imágenes, los *iconos,* que en su patria y en Italia le ofreció el arte bizantino.

La influencia de éste en el *Greco* es más patente aún en algunas composiciones. Justi la hizo notar en el *Expolio,* en rasgos tales como «la vigorosa posición de frente en que está vista la escena», la simétrica colocación de las figuras, el conjunto apiñado de rostros, cráneos y yelmos, los «acordes hieráticos, que no dejan de contribuir esencialmente a la impresión del conjunto». Y añade que ya este asunto fué tratado por análogo modo en un mosaico de la Catedral de Monreale.

A mi ver, no sólo en ese cuadro, sino en otros varios del *Greco,* se advierten en las composiciones reminiscencias bizantinas. En el *Bautismo de Cristo,* del Museo del Prado, por ejemplo, la escena principal, de tres figuras, recuerda la de un mosaico del mismo asunto y que data del siglo VIII, existente en el baptisterio arriano de Rávena; y el Padre Eterno, rodeado de ángeles, que parecen encerrarle en un óva-

(1) Didron: *Manuel d'Iconographie Chretienne.*—París, 1845.

lo, de la parte alta del cuadro, recuerda idéntico motivo, bien frecuente en pinturas y mosaicos bizantinos.

Fijémonos en otro cuadro del *Greco, La Coronación de la Virgen,* perteneciente a D. Pablo Bosch. La figura de la Virgen destaca como dentro de un óvalo formado por la media luna y por las figuras del Padre y del Hijo, que la rodean; es decir, que está al modo de las imágenes bizantinas, con aureola almendrada. La composición, en general, con cierta ponderación simétrica, el modo de tratar las nubes como ráfagas, la agrupación apiñada de las cabezas de querubines, son otros tantos rasgos bizantinos que el *Greco* empleó al hablar con sus pinceles el místico lenguaje de la Iconografía cristiana.

En el magnífico lienzo *Entierro del Señor de Orgaz,* en el cual ha señalado el pintor Sr. Garnelo una ordenación clásica griega, pues reducida a un esquema lineal su composición, la serie de figuras en pie recuerda la columnata del templo helénico, la línea uniforme de cabezas es asimilable a la de capiteles y la gloria de coronamiento se encierra en el frontón, encuentro yo asimismo en la agrupación apretada de muchas figuras y en esa gloria poblada de bienaventurados, con el Cristo mayestático en lo alto, un recuerdo de ciertas pinturas bizantinas, entre ellas una tabla no hace mucho ofrecida en venta en Madrid.

Señalaré, en fin, otro cuadro del *Greco, El Sueño de Felipe II,* cuya composición, también dividida en parte baja y alta, humana y divina, con muchas y apiñadas figuras; la división, marcada como en diagonal; el infierno, representado por un enorme dragón, en cuyas terribles fauces se agitan los condenados, representación que pertenece a la imaginería de la Edad Media; peregrino cuadro, en suma, tan distinto de las composiciones a la sazón corrientes, si queremos buscarle filiación, menester será fijarnos en pinturas bizantinas como, por ejemplo, una miniatura, viñeta de una letra en que se representa la *visión de Ezequiel,* en las *Homilías de San Gregorio,* manuscrito de la Biblioteca Nacional de París.

Creo bastará lo dicho para indicar que en las obras del *Greco,* aparte naturalmente los rasgos originalísimos y geniales con que en ellas nos revela, con poderosa fuerza, un arte nuevo e inicia la corriente del realismo español en que había de llegar a perfección no superada el gran Velázquez, se descubren rasgos genuínos, tradicio-

Fot. M. Moreno.

GRECO. El sueño de Felipe II.

EL ESCORIAL, SALAS CAPITULARES

1.40 × 1.10

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

VISIÓN DE EZEQUIEL

Miniatura del códice Homilias

de San Gregorio nacianceno. Siglo X.

PARIS, BIBLIOTECA NACIONAL

nales, atávicos, por los que creemos descubrir en ese peregrino artista cretense el privilegiado continuador de sus antepasados de la Edad Clásica y de la Edad Media. Ofrécese, pues, el *Greco* a mis ojos, en la Historia del Arte, como lazo de unión entre el arte antiguo y el arte moderno, y especialmente, que es lo más singular, entre el arte griego y el arte español.

Si observamos las obras de los artistas del Renacimiento italiano, advertimos en ellas que el elemento clásico antiguo es la estatuaria greco-romana, que aparece en la pintura como recuerdo glorioso de un pasado muerto; pero en el *Greco,* el elemento antiguo no es escultórico, sino pictórico, como mejor convenía, y por ello más vivo y mejor acomodado a la corriente del arte realista que surge como protesta contra el romanismo con sus tipos heroicos y estatuarios. El realismo fué, como hemos visto en las tablas del Fayum, la postrera manifestación del arte griego, que aún perduró en el arte bizantino, y el *Greco* fué quien la hizo resurgir como nuevo credo del arte, por dicha elevado a su más alta expresión en España.

Madrid-Toledo, Abril, 1914.

Part i. of this is removed from a number of the Rassegna d'Arte I bought at Modena. April 1925. (2/-) Mélida's work is not good tho' the refs. are quite valuable; its illustrations, however, speak volumes by mere juxtaposition.

86-B 23751

Articles on Id Frieso appeared in 1924. Gazette des Beaux Arts, International Studio.

Nine is an article on him in Kunst r Kunstler, Jahrgang X.
A whole number of L'Art decoratif was devoted to him.
an illustration of a Christo portrait in the Nebesky Coll is in
L'Art et les Artistes for June 1925.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01451 5726